

POUR UNE THÉORIE DE L'IMAGE L'IMAGE DIALECTIQUE. COMMENTAIRES. II

« Or la force spéculative capable de faire éclater l'indissoluble est celle de la négation. »
T. W Adorno, *Dialectique négative*.

« Dialectique signifie objectivement : rompre la contrainte identitaire au moyen de l'énergie accumulée en elle, figée dans ses objectivations. »
T. W Adorno, *Dialectique négative*.

« Dans le cercle vertigineux de l'éternel retour, l'image meurt immédiatement. »
Dino Campana, *Opere e contributi*.

Ce séminaire, cette seconde partie voir partie précédente, est entièrement consacré à l'analyse, problématique, du concept d'image et surtout du concept d'image dialectique formulé par Walter Benjamin : concept éclairant pour l'ensemble de la pensée sur l'histoire. Pour ce faire nous avons du passer par divers niveaux d'analyses : d'abord une analyse étymologique et archéologique, ensuite une analyse du concept d'économie qui lui est lié voir les ouvrages de Marie-Josée Mondzain *Image, icône, économie*, Seuil 2000 et Giorgio Agamben, *Le règne et la gloire*, Seuil, 2008 et enfin nous devons, maintenant, faire une analyse du concept d'« image dialectique ».

1. *L'image dialectique à l'arrêt.* Nous savons maintenant qu'une image est un espace qui concentre des fragments du passé en les

présentifiant. C'est ce qui produit, dans un mouvement fulgurant – pour reprendre le terme de Benjamin – une explosion, et c'est ce qu'on nomme alors une image dialectique. Les théories benjaminienne de l'images offrent de manière radicale une nouvelle appréhension du concept d'image mais elles permettent surtout de constituer une théorie de la connaissance historique. Elles permettent, enfin, pour le contemporain, une nouvelle philosophie de l'image. En somme, nous pourrions affirmer que le cœur du fonctionnement de la philosophie c'est l'observation des images. Il y a, d'autre part, un lien évident avec la philosophie, en ce sens, qu'ici, les images sont dites « dialectiques », parce que chaque image se définit par un mouvement saisis dans l'acte de son arrêt. Cela produit donc une pause^{il est nécessaire ici de renvoyer aux éléments définitoires de ce que nous nommons dialectique et de ce que nous nommons suspension}. Qu'est-ce que signifie cet arrêt, cette pause (*Stillstands*) ? D'une part c'est la mesure de ce que nous nommons la « contemplation » ou, plus précisément, la dimension théorétique de l'activité humaine. Ce processus théorétique il faut l'entendre, d'abord comme puissance intellective (puissance du *logos*), puis comme appréhension de ce qui simplement et évidemment est visible nous renvoyons ici à une analyse plus précise du terme grecque *théoria* et *théoréticos* : le terme grec θεωρία semblait venir du terme θεός qui signifie la divinité alors qu'en fait il semble plus juste de considérer qu'il vient du terme θέα qui signifie l'action de voir : ce qui veut dire que le terme θεωρία n'entretient aucune relation – si ce n'est par similitude et homonymie – avec une pensée théologique alors qu'il entretient très fortement une pensée avec l'ensemble des termes qui parlent de la vue et du spectacle donc avec le verbe θεωρεῖν qui signifie contempler et considérer, avec le terme θέαμα, le spectacle, l'objet qu'on contemple (la merveille) et enfin avec le terme θεατρούμενος. Voir à ce propos la thèse de Sabine Ehrmann *Photographie et contemplation*, université de Paris I, dir. Pierre-Damien Huyghe, 2007. Il faudrait aussi construire un lien entre la figure de la théorie (*théoria*) et de l'évidence (*délos*), puis, encore, comme appréhension de ce qui est mis en scène^{cette précision épistémologique et sémantique est d'une importance fondamentale, en ce sens que toute image est une mise en scène, un spectacle : elle permet de joindre un analyse de l'image et de la doxa} et enfin, comme visée éthique^{cette dernière précision est essentielle puisqu'elle permet de saisir l'enjeu de la pensée aristotélicienne,}

dans l'*Éthique à Nicomaque*, livre x, quant à la puissance de la *zoè théorétique* : Pour Aristote, la vie éthique, c'est-à-dire, non pas l'*aléthès bios* mais le *eu zen* se constitue ainsi dans un existence ouverte au loisir (*anapausis* comme cessation du travail et *skholè* comme étude du monde). La vie théorétique – comme vie dirigée vers le bonheur (*eudaimonia*) et conforme à la vertu (*aréte*) – se démontre par huit arguments : premièrement parce que l'intellect (*noos*) est la meilleure partie de nous (1177a19), deuxièmement parce qu'elle est une activité continue (*sunekhès*) (1177a23), troisièmement parce qu'elle est une activité agréable (*edonè*) (1177a24), quatrièmement parce que c'est une activité auto-suffisante (*autarkéia*) (1177a27), cinquièmement parce que c'est une fin en soi (n'est rien d'autre qu'elle-même) (1177b), sixièmement parce que c'est une vie de bonheur (*eudaimonia*) de loisir (*skholè*) (1177b5), septièmement parce que c'est une activité qui garantie l'immortalité (*athanatizein*) (1177b26) et enfin huitièmement parce que c'est notre vie propre (*ton auto bion*), comme vie heureuse (*autos hara kai eudaimonestatos*) (1178a2). Voici donc ce qui constitue, chez Aristote, non pas une vraie vie mais une vie heureuse¹. D'autre part, il est possible d'interpréter cet arrêt comme un processus de perception et un processus d'universalisation nous renvoyons à une lecture des *Seconds analytiques* d'Aristote et précisément le livre II, 19, 99b15-100b17 :

C'est ainsi que dans une bataille, au milieu d'une déroute, un soldat s'arrêtant, un autre s'arrête, puis un autre encore jusqu'à ce que l'armée soit revenue à son ordre primitif : de même l'âme est constituée de façon à pouvoir exprimer quelque chose de semblable.

C'est très précisément ce qu'Aristote appréhende du mouvement qui se produit entre l'indifférencié et l'universel : précisément quand l'indifférencié s'arrête il se produit alors de l'universel comme cessation simple du rythme et de la perception. Il se produit, précisément, un arrêt au sens où quelque chose se fige. Où et de quelle manière ? soit dans le langage, en déterminant l'espèce, puis le genre sur ce point voir précisément Aristote, *Catégories*, ch. V et Porphyre, *Introduction aux Catégories*, ch. II et en apposant un nom, soit sur les limites des systèmes linguistiques revoir ici pour plus de précisions l'ensemble des théories de Georges Molinié in *Hermès mutilé*, Champion, 2005, c'est-à-dire sur les lieux de la désignation (*de-signare*), sur le lieu de la fonction déictique, sur le lieu troublant de l'*il y a*, et c'est ce qu'on appelle une image. Enfin, dernière façon d'interpréter cet arrêt, c'est en fonction de l'assemblage mais sous la forme très particulière de la constellation (le ciel étoilé) et non

comme système de la considération. Nous regardons une image comme nous regardons un ciel étoilé pendant une belle nuit d'été.

Toute théorie de l'image est donc liée à une théorie de la dialectique. Comment devons-nous, ici, entendre, ce terme. D'abord comme la mesure d'une intranquillité, comme l'état de non-repos, comme la mesure absolue du rythme. Ensuite nous devons entendre ce concept d'image dialectique sous la forme plastique de la tension graphique (la persistance du ciel étoilé, l'inscription de la constellation, la projection mallarméenne, la réclame...). Enfin nous devons l'entendre comme une puissance dans cette tension explosive, ce qui contient l'explosion dans sa forme et la maintient voir ici la question aristotélicienne du *sunékès*, à condition bien sûr que l'image soit cette puissance sinon elle est alors inerte.

Nous devons maintenant nous plonger dans une tentative d'analyse du concept de dialectique négative qui nous permettra de corroborer le concept d'image à l'arrêt et de proposer une lecture contemporaine du concept d'image.

Il y a une première forme de la catastrophe dans la pensée de Walter Benjamin et précisément dans la « dialectique à l'arrêt ». D'abord parce que cette formule est paradoxale, ensuite parce que cela suspend, d'une part, la dimension téléologique du temps messianique, et cela augmente, d'autre part, de façon inattendue la mesure de l'attente dans le temps messianique qui détermine ainsi la mesure profonde de l'homme ; il ne reste alors plus que « les échardes du temps messianique » nous empruntons cette formule à Benjamin, voir *Sur le concept d'histoire* Ap. A.

D'autre part cela suspend donc toute dimension d'histoire : l'histoire n'est plus historique, elle est non-historique. Qu'est-ce que cela signifie ? Une image historique c'est un support, la marque d'une identité qui appartient à du passé, proche ou intégrale, donc à un jadis, à une *archè*, à une origine. L'image à l'arrêt fait remonter l'origine qui est mordue dans le présent ; c'est un chat qui cherche à attraper sa queue. Une image non-historique c'est une image qui

ne devient plus un support, ou plus exactement qui se détache de son support pour se fonder entièrement sur la perception. Ce qui revient à dire que l'image à l'arrêt, ce n'est pas autre chose qu'une image qui affirme la non prégnance – et la non prévalence – du support (comme papier, couleur, lumière, voix, graphie, etc. ou pire encore, comme indice, trace, mesure, etc.). C'est une image qui affirme, au contraire, que la seule matérialité de son support c'est la sensation ^{nous renvoyons aux théorisations essentielles de Georges Molinié sur la substance de l'expression qui ne peut être autre que la sensation, autrement dit que tout support de tout langage c'est la sensation, *Hermès mutilé*, champion 2006, p. 130.} Un image peut donc s'ouvrir intégralement à une herméneutique matérielle ^{voir à ce propos, Fabien Vallos & Jacopo Baboni Schilingi, *Six modèles d'analyse herméneutique*, éditions Mix., 2008.}

Enfin cela suspend aussi la dimension philosophique de la dialectique puisqu'ici elle est à l'arrêt, elle est stoppée, elle est en pause et comme vacante. Or la pensée (du *logos*, le discours à la *dianoia*, l'activité intellective) est fondée sur la dialectique. Qu'est-ce que ça signifie ? que l'image en est privée ? ou que l'image n'est pas un des objets de l'activité intellective ? la réponse pourrait être oui puisque l'image réussit à maintenir sa puissance matérielle. Mais la réponse est, bien sûr, non, parce que l'image continue, malgré tout, à être dialectique dans l'explosion, dans la constellation. C'est ce paradoxe, cette tension, cette situation explosive qui constitue l'image et qui constitue sa puissance dialectique.

On peut aussi analyser cette « catastrophe » (καταστρέψω, comme cessation de l'enroulement, comme pause) comme une mesure négative de la dialectique, une contradiction.

Ce qui est dialectique, en somme, c'est cet arrêt. Cela paraît paradoxale, voire aporétique, et cependant c'est cela une image dialectique : le modèle d'une double dialectique comme mouvement d'absorption du passé dans le présent et comme modèle d'une cessation momentanée de l'activité intellective et rationnelle, en somme une suspension de l'activité *diagnostique* pour une ouverture à une activité *diagogique*. L'image dans sa

concentration fulgurante reste indéniablement diagogique en ce sens qu'elle se maintient toujours comme une espèce de distraction, comme une sorte de « passe-temps ». L'image est un passe-temps.

Il nous faut maintenant poser plus précisément une question : qu'est-ce que la dialectique négative ? il s'agit bien sûr de l'ouvrage essentiel de T. W. Adorno, *La dialectique négative*, publiée en 1966 éditions Payot, trad. coll.¹. Littéralement il s'agit d'une dialectique fondée sur les contradictions. Selon Adorno, la dialectique² nous renvoyons ici à son introduction est en somme un échec : échec de la dialectique autant qu'il a un échec de la positivité, échec de la dialectique autant qu'il y a un échec du modèle de la rationalité voir Adorno & Horkheimer, *Dialectique de la raison*, 1947 dialectique maître-esclave³ nous renvoyons ici encore à Hegel et à Marx, échec de la dialectique autant qu'il y a un échec de l'hétérogénéité de principe et donc une affirmation du concept de l'*inadæquatio* (13) : il y a du dissemblable mais il se construit essentiellement, non pas sur la question de l'identité et de l'indice d'absorption, mais bien sur le principe de la non-vérité de l'identité. Il n'y a donc pas principe de prévalence de l'hétérogène sur l'*inadæquatio* – en somme sur le principe du semblable. L'identité est un principe de non-vérité et elle doit servir à cela : l'identité est inadéquate et invérifiable, contradictoire et indéterminée. Nous sommes ici au cœur de la pensée de la modernité.

La dialectique, dit alors Adorno « sert à la réconciliation » (16), réconciliation de la figure et de l'identité, de la figure et du concept, du concept et du conçu. Or l'image est une concentration, mais aussi une explosion. Elle impose cette contradiction. Elle livre ses éléments comme *facta bruta* : le spectateur est intégralement livré à des *facta bruta*, en somme à du non-conceptuel parce qu'une image est une somme des « moments de la réalité qui nécessite leur formation » (21) :

Le concept est un moment comme un autre dans une logique dialectique. En lui survit son être médiatisé par le non-conceptuel, grâce à sa signification qui, pour sa part, fonde son être-concept. Ce qui le caractérise, c'est aussi bien de se rapporter à du non-conceptuel – de même que finalement, pour

la théorie traditionnelle de la connaissance, toute définition de concepts nécessite des moments non-conceptuels, déictiques – qu'inversement, en tant qu'unité abstraite des *onta* subsumés sous lui, de l'éloigner de l'ontique. Changer cette orientation de la conceptualité, la tourner vers le non-identique, c'est là la charnière d'une dialectique. (22-23)

En somme toute négativité, ou plus précisément, tout événement négatif produit une structure paradoxale : ce paradoxe c'est ce qu'on pourrait nommer l'étonnement et la puissance de la pensée : Hegel écrit *Phénoménologie de l'esprit*, trad. Hyppolite, t.I, p. 29 :

L'activité de diviser est la force et le travail de l'entendement, de la puissance la plus étonnante et la plus grande qui soit, ou plutôt de la puissance absolue. Le cercle qui repose en soi, fermé sur soi, et qui comme substance tient tous ses moments est la relation immédiate qui ne suscite ainsi aucun étonnement. Mais que l'accidentel comme tel, séparé de son pourtour, ce qui est lié et effectivement réel seulement dans sa connexion à autre chose, obtienne un être-là propre et une liberté distincte, c'est là la puissance prodigieuse du négatif; c'est l'énergie du penser, du pur moi.

Toute image peut-être cet étonnement et tout est en puissance, toute image provoque, virtuellement, un mouvement négatif. Ce moment négatif c'est l'explosion, la dispersion des données (*onta*) qui explosent dans le temps et se constellent : c'est ce qui détermine, à la lettre, la puissance anachronique de l'image. L'image passe le temps mais n'est jamais temporelle.

Il nous faut maintenant analyser la notion de temps et d'origine pour nous permettre de mieux comprendre le concept d'image dialectique à l'arrêt.

Nous avions vu, déjà, comment chez Walter Benjamin l'origine (*Ursprung*) n'est pas une *archè* éloignée mais bien quelque chose qui revient comme un cycle, sous la forme d'une spirale, sous la forme d'« un tourbillon dans le fleuve du devenir » (*im Fluss des Werdens als Strudel*). Adorno précise (192) que :

le but ne serait pas à retrouver dans l'origine, dans le fantasme d'une nature bonne, mais l'origine n'incomberait qu'au but, ne se constituerait qu'à partir de lui. Il n'y a pas d'origine hors de la vie de l'éphémère.

Et Adorno d'ajouter :

en tant qu'idéaliste, la dialectique était aussi philosophie de l'origine. Hegel la comparait au cercle.

Toute dimension passive face aux phénomènes, face aux *facta bruta* sera donc une suspension de la dialectique, sera donc au sens propre « une dialectique au repos ». Selon la pensée d'Adorno, mettre la dialectique au repos, c'est suspendre la contrainte de l'identité en utilisant la puissance du fait, donc, ici, de l'image. La reconnaissance du non-identique dans l'image et du non-identique dans le moment, c'est-à-dire la puissance kaiologique de l'instant, ouvre l'image à autre chose que la reproduction, à autre chose en somme que la tautologie, cela l'ouvre à un arrêt, à un non-devenir (l'instant, la présentification) et cela l'ouvre au repos. Et c'est seulement dans ce cas, qu'une image peut s'exposer.

En ce cas l'image *pose* une forme du singulier : quelque chose qui a été inscrit et qui s'ex-pose. L'image se singularise. Adorno précise (199) :

Alors que l'individuel ne se laisse pas déduire du penser, le noyau de l'individuel serait comparable à ces œuvres d'art individuées à l'extrême, échappant à tous les schémas, dont l'analyse, à l'extrême limite de leur individuation, retrouve des moments de l'universel, participation dissimulée à elle-même, à la typologie.

Et c'est, à la lettre, ce qu'on appelle, ce que Benjamin et Adorno appellent une constellation (199-201). Une image est une constellation parce qu'elle expose, dans une fulgurance, ce que le concept replie à l'intérieur. Elle expose aussi en un instant – ce que le langage verbal et le concept ne peut faire – une grammaire compactée : une constellation :

La connaissance de l'objet dans sa constellation est celle du processus qu'il accumule en lui. Comme constellation, la pensée théorique circonscrit le concept qu'elle voudrait ouvrir, espérant qu'il saute, à peu près comme les serrures des coffres-forts bien gardés : non pas seulement au moyen d'une seule clef ou d'un seul numéro mais d'une combinaison de numéros.

Cette constellation, cette fulgurance de l'image, c'est ce qu'on nomme l'immédiateté. Adorno écrit (211) :

le concept d'immédiateté désigne ce dont on ne peut pas se débarrasser par son concept. La médiation en dit nullement que

tout disparaît en elle mais postule ce qui est médiatisé par elle, un non-disparaissant.

Enfin, et c'est ce qui nous permettra de clore cette très brève analyse du concept de dialectique négative, c'est insister sur le fait que la négation renforce notre dimension matérielle et physique (246). Toute négativité, toute trace de négation (l'expérience graduelle de l'éthique) souligne la dimension somatique de tout objet. Nous renvoyons ici aux deux derniers textes du chapitre II de la *Dialectique négative* « La souffrance est physique » et « Matérialisme sans images ». L'image, les images doivent survenir, doivent exploser sans que rien ne vienne atténuer leur puissance. Elles doivent pouvoir devenir immémoriales, explosives et, souvent, silencieuses.

2. *Théorie de l'image*. Nous sommes parvenus au terme de la première partie de notre analyse du concept d'image dialectique. Nous affirmons maintenant, c'est notre hypothèse, que toute image – comme image dialectique – est anamnésique, anachronique et diagogique. Il faut maintenant procéder à quelques explications.

Pourquoi l'image est anamnésique ? Nous empruntons à Platon le concept de l'anamnèse, mais uniquement sous sa forme la plus matérielle de la remontée du souvenir nous renvoyons ici aussi à une relecture de l'introduction épistémo-critique de Walter Benjamin à sa thèse *Origine du drame baroque allemand* sur le concept d'origine et de tourbillon : toute image est une remontée du passé vers soi, vers le présent, autrement dit vers un souvenir, un rappel, un matériau mémoriel.

Mais la particularité de l'image c'est de provoquer cette remontée anamnésique dans l'immédiat en faisant une explosion : si l'origine c'est le but, alors cette remontée n'est qu'une remontée vers l'explosion, vers l'instant de l'explosion. L'image en somme est un bégaiement historique. L'image ne parvient jamais à dire le passé – ni en fait à le montrer – puisqu'il s'englue dans le présent. L'image est alors au sens propre immémoriale. On comprend alors mieux la formule de Dino Campana : l'image meurt au sens où elle explode et fait mourir son statut d'image cf. le texte « L'image immémoriale » in

Giorgio Agamben, *Image et mémoire*, Desclée de Brouwer, 2004, p. 97-110, voir aussi Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, éd. de Minuit, 2009.

L'image meurt quand elle tend vers la ressemblance, quand elle tend vers l'affirmation de la ressemblance : la figure de l'image n'est pas ressemblance, elle est, au contraire, de manière hallucinée, dissemblance dans le sujet qui regarde et qui fait exploser son origine dans le présent. L'image n'est jamais ni rétablissement ni restitution ni apocatastase : elle consume la figure dans la présentification^{il} faudrait préciser longuement, ici les différentes formes d'apocatastase : rappelons seulement que l'inscription usuel de l'Ω et de l'A sur les images du Christ dans cette forme qui se clôt de l'origine et de l'avenir est la figure de la restitution.

L'image est donc anamnésique comme puissance, comme *potentia passiva* (*dunamis tou pathein*) au sens où il s'agit à chaque fois de prendre forme (dans l'image) : nous prenons forme dans la figure, dans la contemplation de la figure. Mais surtout cette puissance doit aussi être *potentia activa* (*dunamis tou praxein*) comme puissance de contradiction. L'image est donc l'étonnante (paradoxe) combinaison de ces deux puissances (*potentia activa & passiva*), elle est la forme même de l'immémorial, comme souvenir *qui se souvient de rien*. En somme toute image est une mémoire qui ne se souvient pas.

Pourquoi l'image est anachronique ? parce que la remontée anamnésique produit, à la lettre, une forme anachronique. L'image cristallise cette remontée comme la paradoxale survivance d'un choc : c'est cela l'anachronisme nous renvoyons encore ici au livre de Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Minuit 2000, p. 83 et à une lecture attention de son concept d'anachronisme¹. L'anachronisme est la forme même de l'histoire, la mesure même de la connaissance et de sa discontinuité (*ibid.* 39) :

L'anachronisme reçoit, de cette complexification, un statut renouvelé, dialectisé : part maudite du savoir historien, il trouve dans sa négativité même – dans son pouvoir d'étrangeté – une chance heuristique qui le fait, éventuellement, accéder au statut de part native, essentielle à l'émergence même des objets de ce savoir. Parler ainsi du savoir historien, c'est donc bien dire quelque chose sur son objet : c'est proposer l'hypothèse qu'il n'y a d'histoire

que d'anachronismes. Je veux dire que l'objet chronologique n'est pensable que dans son contre-rythme anachronique.

En ce sens toute image qui « présente » qui « fait apparaître » est anachronique : elle ne fait que faire surgir le temps passé, elle le présentifie, elle l'assemble de manière anachronique à un présent qui ne lui ressemble pas. En ce sens tout image est kairologique : elle expose la figure dans un présent forcé et explosif.

Toute image est donc un compactage, un amalgame (au sens propre les plombages de l'histoire). L'image est donc syntaxique (*sustasis*), elle rassemble, elle dispose, elle condense : une grammaire explosive au service de l'histoire et de sa propre impuissance. Elle est donc la trace séditieuse de l'histoire. L'image c'est de l'histoire contractée (*sustellô*). En somme l'image est rythmique : c'est une systole en ce sens que l'image propulse et fait exploser, tandis que l'histoire (diastole) emplie les images, les gonfle.

Pourquoi enfin l'image est-elle diagogique ? nous indiquons que ce mot est formé sur le terme grec *diagögè*, la distraction, le passe-temps et de *diagô* qui signifie différer, conduire, se maintenir. L'image se maintient (*sunékès*) et médiatise son maintien (*doxazein*), mais surtout elle est suspensive (*katapausis*, *anapausis* et *diagögè*). Qu'est-ce que cela signifie ? qu'elle rend *argos*, qu'elle laisse inactif nous renvoyons ici à une étude du terme *kat-argos*, du verbe *kat-argéô* et de la *kat-argia*. L'image est diagogique parce qu'elle suspend la dialectique et qu'elle affirme une forme du repos, ou plutôt de la cessation. C'est ce qu'on appelle la dimension contemplative de l'image. C'est ce qu'on peut apprêhender sous la forme la plus contemporaine de l'image.

Il reste maintenant à esquisser une analyse de cette contemporanéité et, dès lors de la nature de cette image. Il s'agit en fait de proposer une analyser de l'image contemporaine à partir de du phénomène de la numérisation et de la prolifération des images sur ce qu'on appelle le Web 2.0. La première manière de l'analyser c'est de comprendre que ce modèle est fondamentalement et théoriquement un modèle de la participation nous renvoyons au concept de la *métousia*. Nous pouvons l'entendre à partir de l'hypothèse

précédemment posée de la « dissemblance dans le sujet » : cette dissemblance fait en sorte que le sujet se constelle, au sens propre explosé, c'est-à-dire que l'individu ne maintient plus son statut historique. En somme il suspend son statut historique et le temps historique tandis que les formes du pouvoir tentent de « restaurer ce *temps normal* », selon l'expression de Furio Jesi *Spartacus*, Bollati Boringheri, 2000, p. 30. Troisième manière d'appréhender, c'est sous la forme de l'ennui (*Langeweile*), autrement dit – si nous paraphrasons Martin Heidegger – sous la forme du maintien, de la durée (*Verweilen*) et du maintenant (*Jetzt*). C'est donc au sens propre ce qu'on appelle une expérience de la suspension dans l'image qui correspondrait – si nous paraphrasons Bruno Latour – à un double geste, celui du « fagot », qui permettrait d'entrevoir la question du *fascinus* et de la fascination et celui de l'arrêt sur image qui permet de revenir sur la question de la contemplation. Quatrième manière d'appréhender cette quesiton de l'image contemporain, l'analyse de ce que nous nommons la puissance diagogique des images : si l'image est suspendue, s'il y a un arrêt de la puissance dialectique, il y a donc une suspension de la puissance intellective et de son fonctionnement : autrement l'image – l'image contemporaine – en arrêtant la puissance dialectique expose et maintient sa puissance asémantique. L'image ne signifie pas, ne signifie plus, pour un temps, le maintenant, parce qu'elle n'a pas besoin de cette dimension sémantique. Elle s'ouvre en revanche à de multiples réinterprétation. En cela l'image, l'image anamnésique, anachronique et diagogique, en somme toute image est une image vide : une image multiples, foisonnante et fascinante mais creuse, kénosique. L'image ouvre à la puissance de l'évidement. Alors l'image contemporaine, serait peut-être, une image avec un aura dialectique.

3. *Concept de tessérisation.* La significativité n'est pas le nexus de l'activité humaine. C'est, à la lettre, la parataxe qui en est le nexus, autrement dit la possible puissance de non-significativité. Si nous sommes autant attachés à la significativité, c'est que nous mesurons

incessamment non seulement cette possibilité de sa suspension comme non-significativité, mais surtout – et ce qui est le cœur du fonctionnement de la parataxe – la puissance de significativité de la non-significativité comme modèle d'une dialectique négative. Il est sans doute probable que nous n'échappions pas à la puissance de la significativité, mais la mesure de notre puissance c'est notre capacité à observer le surgissement de ce sens dans la parataxe, dans l'apparent qui est non-significatif, dans le surgissant. C'est la mesure de la complexité.

L'œuvre n'est donc pas le centre de l'activité de l'homme, mais c'est le désœuvrement de l'œuvre qui en est le centre. Si l'œuvre n'en est pas le nexus, elle donne l'impression de l'être. C'est ce qui constitue sa puissance doxique. C'est ce que Adorno nomme l'intermittence et c'est ce que nous nommons l'irrésolution de l'œuvre. Irrésolution parce que l'œuvre n'existe que dans cette incessante et intenable tension entre le « tenir encore » et la dé-figuration. Qu'est-ce que cela signifie ? L'œuvre ne pourrait avoir, en fin de compte, qu'une seule valeur historique comme puissance à se maintenir toujours et encore. C'est le sens du verbe grec *diatérêô* qui signifie se maintenir fidèlement, parce que le rapport que nous avons aux œuvres est un rapport de fidélité parce que c'est ce rapport qui détermine notre identité, celui d'une appartenance à la modernité ou de sa non-appartenance. Cette oscillation repose sur un paradoxe fondamental qui trouve sa forme dans l'anxiété que nous avons, *devant*, la relative inertie (ou inefficacité) des œuvres et dans la jubilation que nous avons, *avec*, fantasmatiquement, ce que nous appelons œuvre. C'est aussi la proposition de Pierre-Damien Huyghe *Pierre-Damien Huyghe, Modernes sans modernité, op. cit.*, p. 17 : « j'imagine mal que nous puissions nous parvenir à nous repérer et à nous situer, en quelque époque que ce soit, sans nous livrer à l'analyse de cette inertie. C'est en elle que se joue l'être au monde, sa sensibilité, ses mœurs, son état » qui relève que nous ne pouvons nous situer dans un maintenant si nous n'observons pas cette inertie. L'observation de cette inertie est ce que nous avons nommé l'espionnabilité de l'inopérativité.

La saisie de cette inopérativité et de cette tension est ce qui nous constitue – comme nous l'avons vu – comme des êtres éthiques. Ainsi l'œuvre pour exister ne peut le faire qu'à la condition qu'elle produise elle-même ce maintient, ou, ce qui semble plus juste, elle ne le faire qu'à la condition d'appartenir à une machine qui la maintiendra. Cette machine c'est ce que nous pouvons nommer la machine doxique ou plus précisément la machine mythologique : c'est le sens du verbe *doxazesthai* qui relève Giorgio Agamben *Le règne et la gloire, op. cit.*, ch. 8 : maintenir une valeur historique, c'est-à-dire maintenir une valeur de commémoration. Cette valeur historique de l'œuvre définit alors un maintenant, non pas essentiellement comme actualité intégrale, mais comme valeur oppositionnelle, en définissant au mieux un actuel et un inactuel, au pire une origine et un destin.

Irrésolution de l'œuvre, parce qu'elle est entièrement tendue vers une seule significativité, « se tenir encore ». Cette expression n'est pas innocente, elle est chargée, elle aussi, d'une épaisse valeur historique et conceptuelle. On trouve d'abord quelque chose qui s'en apparaît chez Martin Heidegger *Conceps fondamentaux de la métaphysique, op. cit., § 37* avec concept du « se-tenir-à-soi » qui est une attente : « une attente qui n'est pas indéterminée. Elle est *alignée sur une interrogation essentielle adressé au Dasein lui-même* » *Ibid.*, p. 242-243. L'œuvre est la figure de cette attente déterminée. Elle est déterminé, bien sûr, par une interrogation essentielle sur la puissance que nous avons à matérialiser les formes de l'étant (l'ontologie) et sur l'anxiété que nous avons à produire les formes de l'existence (le discours prophétique). L'œuvre est cette tension, c'est pourquoi, elle se-tient-encore pour que nous puissions assumer l'anxiété de cette attente et l'envoûtement de cette figure de la suspension. Car paradoxalement pour que quelque chose se-tienne-encore il faut en même temps qu'elle disparaisse et qu'elle persiste : il faut que la chose s'encrypte. On retrouve une autre forme de cette persistance, chez Adorno avec le concept de l'« avoir tenu bon » Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique, op. cit., p. 35* : « le bonheur procuré par les œuvres d'art

serait tout au plus le sentiment qu'elles nous donnent : d'avoir tenu bon ». On ne rappellera, sans doute jamais assez, la pertinence de ce propos. Ce qui fait œuvre c'est ce qui tient-encore. Et c'est ceci qui nous procure la soit-disante jubilation de l'œuvre. L'œuvre ne s'achève pas, elle se tient comme un mécanisme qui nous permet de nous tenir toujours à côté de l'œuvre, c'est-à-dire d'être, à la lettre, *ex-ergue*. Il y a un, une existence *ex-ergon* de l'œuvre, en ce sens que si elle n'existe pas comme figure achevée, elle ne peut se tenir que comme un *hors d'œuvre*. C'est Pierre-Damien Huyghe qui relève cette figure de l'exergue comme un des gestes possible de ce qu'il nomme fidélité, c'est-à-dire l'attachement à ce qui s'appelle œuvres ou discours *Pierre-Damien Huyghe, Modernes sans modernité, op. cit., p. 67* :

Qu'est-ce en effet qu'un exergue ? C'est littéralement, un hors d'œuvre, *ex-ergon* qui apparaît comme une pièce rapportée, en citation dissociée, par exemple du flux textuel auquel il s'ajointe visiblement. Cette façon de ressortir manifestement et de pointer extérieurement au reste, en dissonance d'une certaine manière est essentielle.

Ce que dit ce fragment de texte c'est que l'œuvre exposée comme un *ex-ergon*, c'est-à-dire comme un à côté, est la figure métasyntaxique de la parataxe. L'œuvre ne peut se maintenir que dans son affrontement paratactique avec ce qui en elle fait hors d'œuvre, c'est-à-dire la figure de son inachèvement et de son inopérativité. Cette façon, dont parle Pierre-Damien Huyghe, est à entendre comme manière, au sens propre comme geste linguistique : ce geste essentiel est ce qui manifeste l'œuvre et selon deux processus, la pointe et la dissonance. Ce que Pierre-Damien Huyghe nomme *pointer* peut signifier, d'une part le geste linguistique de la *déixis*, et d'autre part dire ce que Heidegger désigne sous les concepts de l'« aiguisement » *Concepts fondamentaux de la métaphysique, op. cit. p. 218* et de la « pointe » *Ibid., p. 225*. La pointe est ce temps où nous sommes envoûtés, saisi dans le geste linguistique qui fascine, qui en-vôûte et qui manifeste : cet « instant (*Augenblick*), dit Martin Heidegger, n'est rien d'autre que le coup d'œil de la résolution (*Blick des Entschlossenheit*) en laquelle s'ouvre et reste ouverte la pleine

situation d'un agir » *Ibid.* p. 226. « Pointer extérieurement » dit, précisément, ce geste de l'*ex-ergon*, ce geste de l'exergue, qui dans ce geste de l'exposition maintient l'œuvre dans une instabilité majeur, une dissonance (l'extériorisation produit d'autres système, produit de la complexité) qui la laisse disposée à la « pleine situation d'une agir ». Ce laisser disposé est la figure de la potentialité. Toute œuvre, qui est œuvre, perd en soi cette potentialité. Seule l'œuvre qui est livrée à l'inachèvement, au creux, au devenir exergue – c'est-à-dire à opérer une sortie – maintient cette potentialité. La dissonance est la figure de cette matière inarticulée : c'est donc la figure métaphorique, musicale, de la parataxe.

Cette irrésolution de l'œuvre à se tenir-encore est la figure paradigmatische de l'être-dans-la-festivité comme un être disposé à une ivresse, qui selon la formule de Martin Heidegger ne peut être qu'une ivresse de la sobriété, c'est-à-dire une ivresse qui nous fait encore tenir. L'être-dans-l'ivresse est un être disposé à l'ivresse de cette irrésolution : au cœur de l'inopérativité rien ne peut accéder au statut d'œuvre, rien accède ni à l'échu ni à l'existence mais tout se maintient dans l'ivresse épocale.

L'œuvre qui se *tient-encore* est la figure de la puissance inchoative. L'œuvre ne se maintient pas en tant que telle, mais elle ne cesse de se déclencher, elle ne cesse de commencer et de s'initier. En ce sens l'œuvre *qui n'existe pas* (sauf à la considérer comme une valeur historique et donc comme la mesure d'une trace) offre le mouvement ou plus précisément le mécanisme suivant : pour se tenir-encore l'œuvre doit se séparer de son statut d'objet historique, elle doit donc se dés-œuvre (*argia*) : au sens propre, pour se désœuvrer elle doit se tenir à peine à côté, comme ex-ergue (*ex-ergon*) comme figure, non dans l'actualité mais dans la virtualité, dans la potentialité, c'est-à-dire comme én-ergie (*en-ergon*), comme intégrale puissance inchoative.

L'irrésolution de l'œuvre la livre aux régimes de l'asémanticité. Le premier modèle est en, le principe de l'inchoativité : si l'œuvre n'existe pas, mais ne cesse de toujours commencer, elle ne stabilise

pas de significativité (ou alors comme forme de l'obsolescence). L'œuvre appelée « œuvre d'art » est le modèle paradigmique de cette viduité : elle ne cesse d'échoir et de se reconfigurer.

Le deuxième modèle est la « crise de vers » mallarméenne « Crise de vers » (1886-1892-1896) in *Variation sur un sujet, Œuvre*, Gallimard, 1945, p. 360 sq. Si

Stéphane Mallarmé assume la disparition de l'auteur (du poète) au profit des mots dans le « heurt de leur inégalité » *Ibid.*, p. 366 : « L'œuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés ; ils s'allument de reflets réciproques comme une virtuelle traînée de feux sur des piergeries, remplaçant la respiration perceptible en l'ancien souffle lyrique ou la direction personnelle enthousiaste de la phrase ». Le poématique de l'œuvre pure est alors ce qui remplace le rythme du langage poétique (la respiration perceptible) en ce qu'il nomme « l'ancien souffle lyrique », c'est-à-dire la formule du chant qui accompagne la langue : cependant Mallarmé précise encore que ce remplacement se fait par « la direction personnelle enthousiaste de la phrase » qui est, nous, semble-t-il, d'une part, une étonnante « transposition » de la pensée longinienne qui synthétiserait la notion d'enthousiasme (*enthousiastikon pathos*), la notion d'image (*skématon plasis*) et la notion de structure (*gennaia phrasis*) [voir le commentaire, ch. III, 4] et qui est d'autre part, une étonnante « transposition » (Mallarmé écrit au paragraphe précédent « À cette condition s'élance le chant, qu'une joie allégée. / Cette visée, je la dis Transposition – Structure, une autre ») de la langue poétique comme chant, en langue prosaïque, mais ici encore, se maintenant comme chant. La modernité du poème est celle qui lui fait accepter son devenir prosaïque. Ce qui fonde alors, structurellement, le poématique, c'est la phrase. Le terme *phrase* signifie, littéralement, ce qui expose. Une phrase est un objet qui montre. le poème n'est alors qu'un dispositif virtuel : il n'existe plus comme intention déterminée mais comme intermittence. Mallarmé écrit *Ibid.*, p. 367 :

Tout devient suspens, disposition fragmentaire avec alternance et vis-à-vis, concourant au rythme total, lequel serait le poème tu, aux blancs ; seulement traduit, en une manière, par chaque pendentif. Instinct, je veux, entrevu à des publications et, si le type supposé, ne reste pas exclusif de complémentaires, la jeunesse, pour cette fois, en poésie où s'impose une foudroyante et harmonieuse plénitude, bégaya le magique concept d'Œuvre.

Ce texte (le texte mallarméen) est essentiel, d'abord parce qu'il expose et démontre de manière radicale la pleine puissance du concept de parataxe. Le langage se suspend, dit Mallarmé,

c'est-à-dire que le sens et la finalité de l'objet se suspendent. Le poème est un objet inchoatif. La suspension du poème a lieu dans la « disposition fragmentaire », c'est-à-dire dans ce qui expose le langage à une *tessérisation* du sens. Nous formons et nous utilisons, ici, le terme *tessérisation*. Nous aurions pu renvoyer au sens de la *tessella* latine comme fragment de la mosaïque, mais nous préférons, cependant, signifier ici, la *tessera* qui dit aussi le fragment de la mosaïque, mais qui exprime essentiellement d'une part comme figure de la tessère d'hospitalité, le geste de la fragmentation qui sépare et qui identifie, et d'autre part, la tessère à jouer comme figure – chère à Mallarmé – du dé. Le terme *tessérisation* signifie alors l'explosion de la langue selon le principe de la symbolisation et de la constellation (sous la forme contingente du jeu). La *tessérisation* de la langue est un principe de singularisation de cette langue comme vide et fragmentation : c'est encore ce que Mallarmé entend dans « la direction personnelle enthousiaste de la phrase ». L'œuvre est un dispositif fragmentaire qui se fait selon deux modèles, d'une part « avec alternance » c'est-à-dire avec ou sans combinatoire et d'autre part « avec vis-à-vis » c'est-à-dire selon le principe de la juxtaposition ou du « côté à côté » benjaminien. Nous retrouvons, ici, le principe de la parataxe selon les deux modèles de la relation silencieuse et de la juxtaposition. Cette suspension, selon Mallarmé, concourt, d'une part, à créer un « rythme total » : cela signifie que le dispositif fragmentaire tend à faire en sorte que le poème, que l'œuvre, soit un objet virtuel. Virtuel signifie, maintenu dans sa puissance inchoative. Le rythme intégral « serait le poème tu » : la langue suspendue, c'est-à-dire la langue intermittente qui oscille entre la puissance de sémantisation et la puissance d'asémantisation, autrement dit le rythme^{Il faut clairement saisir qu'ici, dans la pensée mallarméenne, ce qu'il nomme le « rythme total » signifie précisément – ce qu'il nommera le bégaiement – cette intermittence des langages à pouvoir signifier et à pouvoir ne pas signifier : la possibilité d'une *jactance* et la possibilité d'une *taisance* c'est l'objet qui se livre à la langue de la prose en suspendant la significativité. Or cette suspension concourt à créer, en plus du rythme, les « blancs ». Les}

blancs, qui sont ici paratactiquement reconduits en fin de phrase, signifient, à la lettres, les espaces vidés (césures et enjambements), les espaces creusés (la *gluphè*, les figures), les espaces transposés (la parataxe, le bégaiement). Le poématique est donc cette langue suspendue, entre rythme et blancs, vers la langue de la prose. Cette langue existe comme poème, comme *traduction* (comme transposition, c'est-à-dire passage d'une structure à une autre), dit Mallarmé, selon la manière, c'est-à-dire en fonction du style qui, matériellement, suspendra, la langue, en quelque « pendentif », c'est-à-dire en quelque strophe : figure de la langue comme un enroulement qui se suspend dans une forme. Enfin, dernier commentaire, sur ce que Mallarmé nomme cette « foudroyante et harmonieuse plénitude ». Cette étrange figure n'est pas sans pré-figurer la fulgurance de l'image chez Benjamin. La plénitude, signifie l'abondance comme intégralité du rythme de la langue et aussi l'accomplissement (comme figure de l'accomplissement du temps, du *to plèroumatou chronou*^{Paul, *Épîtres aux Galates*, 4, 4}) de la langue dans la figure concentrée du fragment et de la suspension, est ce qui fait bégayer non pas exactement l'œuvre mais son concept. Ce qui fait bégayer^{Le concept du bégaiement est essentiel. Nous renvoyons au texte de Gilles Deleuze « Bégaya-t-il... » in *Critique et clinique*, éditions de Minuit, 1993, p. 135 sq.} Voir aussi, F. Vallos, le texte « Bégayer » in *Le poétique est pervers*, éditions Mix., p. 68 sq.

le concept d'œuvre c'est cette oscillation entre accomplissement et incomplétude : l'intermittence. L'œuvre ne bégaye pas, en soi, d'une part parce qu'elle n'existe pas vraiment, et d'autre part, parce qu'elle n'est que dans l'inaccomplissement de son inchoativité, en revanche son concept bégaye en ce sens qu'il est livré à la toute puissance de l'inopérativité. C'est bien pour cette raison que cette langue est, chez Benjamin^{*Écrits français*, op. cit., Ms. 470, p. 453}, une prose intégrale et qu'elle s'accomplit comme une fête.

OCTOBRE 2012